

Fabrice Lengronne

Théorie musicale et interculturalité : vers une conceptualisation ouverte et plurielle ?

Résumé

La théorie musicale nous plonge au cœur de la compréhension du phénomène musical. Sa longue histoire a forgé une tradition de conceptualisation et de synthèse culturelle, mais aussi des tendances dogmatiques inadaptées aux rencontres entre les cultures. Au travers de l'exemple du concept de modes musicaux, peut se développer un modèle qui permet de rendre compte de la diversité du phénomène sans en faire dépendre les diverses expressions d'une esthétique particulière.

La situation pluriculturelle se réfléchit sur la musique dans au moins trois cas différents : dans la création musicale, où elle prend la forme de l'influence ou du métissage ; dans l'écoute musicale, où elle met l'auditeur en présence de cultures juxtaposées, superposées ou fusionnées — on pourrait discuter ici le rôle actuel de l'industrie et des médias dans des fusions pas toujours très spontanées ; dans la théorie musicale, où la rencontre des cultures présente des défis d'analyse et de compréhension du phénomène musical. C'est sur ce troisième cas que je me pencherai aujourd'hui.

La théorie musicale a une longue histoire et une diversité aussi large que ses origines. Dès 2500 avant notre ère, les Mésopotamiens livrent les premiers essais mis par écrit de théorie musicale, sous une forme que nous ne comprenons pas encore complètement. Leurs héritiers seront nombreux : les Chinois, les Indiens, les Égyptiens et les Grecs reprendront tout ou partie de leurs élaborations, en se recentrant sur l'aspect qui leur paraissait important. Quand termine l'Empire Romain, qui est grec en ce qui concerne la théorie musicale, ce sont plusieurs siècles de formulations et reformulations, sans doute trop souvent considérées comme une unité pratiquement atemporelle, qui fusionnent avec l'apport sémitique pour donner la théorie musicale médiévale, composite et qui montre une interculturalité non maîtrisée : les copistes et les théoriciens reproduisent des termes et des écritures grecs qu'ils ne comprennent visiblement plus. Après l'an mil, une nouvelle théorie musicale se développe, qui prend progressivement son indépendance de la théorie grecque. De nombreux développements successifs donnent naissance, en plusieurs étapes, à une écriture musicale diasthématique (qui représente les hauteurs par la dimension verticale des symboles), de laquelle dérive la notre à partir de la Renaissance. Cette même Renaissance donne lieu aux premiers éléments de la théorie musicale occidentale moderne, dont les bases principales seront jetées au début du XVIII^e siècle. Cette période est caractérisée par l'absence à peu près totale de problématique inter-culturelle : la culture occidentale n'a que peu de contacts avec d'autres cultures et sa construction théorique de la musique explique son usage musical autant qu'elle l'oriente. Au XIX^e siècle, les conditions changent : les échanges culturels, liés à la colonisation et au développement industriel et commercial, se multiplient. Le contexte multi-culturel se met en place, d'abord dans un plan temporel : on redécouvre la musique du passé ; au concert, c'est Bach et les musiciens baroques et classiques qui sont à nouveau joués ; dans les études, on redécouvre le plain-chant (le chant dit grégorien) et surtout on révisé la théorie et le répertoire transmis ; avec le développement de l'archéologie, on réintègre la culture grecque et on tente de reconstruire sa théorie musicale. Avec la colonisation ou les expositions universelles, ce sont les musiques extra-occidentales qui viennent défier les théoriciens. Mais c'est aussi le temps de la science : la théorie musicale se devra d'être scientifique ; on tentera donc de justifier l'art par la science.

Tout ceci aurait pu renouveler la théorie musicale. Mais le scientisme romantique entend la théorie de son époque comme le résultat de l'histoire, comme le développement inéluctable d'un phénomène musical évolutionniste qui affectera toutes les cultures de la même façon, suivant des temps qui leur seront propres. Et c'est à partir de ce modèle et de cette esthétique, exprimée dans ses grandes lignes, que l'on analysera les autres musiques et que l'on formulera une théorie musicale de référence, fondée sur la théorie occidentale désormais considérée comme *universelle*. D'où ces lectures négatives ou condescendantes des autres cultures, qui n'aideront pas beaucoup à la compréhension interculturelle. La théorie musicale a donc besoin de se reconceptualiser pour éliminer ces inconvénients.

Exposé présenté lors de la *Journée d'études « La recherche en littérature, sciences humaines et sociales en contexte pluriculturel »* - Université des Antilles et de la Guyane, Crillash, Pôle Guyane, Cayenne, Guyane Française, 18 novembre 2011.

Fabrice Lengronne est compositeur, enseignant à la *Facultad de Comunicación y Diseño de la Universidad ORT*, et à la *Escuela Universitaria de Música, Universidad de la República*, Montevideo, Uruguay.

L'exemple du concept de *Mode*

Nous partons de l'exemple de la théorie musicale liée au concept de *mode*, en essayant de ne pas nous perdre dans les détails techniques, pour évaluer un changement de modèle.

Le terme de *modus* apparaît dès le Moyen-Âge dans les traités latins qui décrivent le système modal du plain-chant, tels que *Alia Musica* (anonyme du IX^e s.) ou *De Modis Musicis* (anon. de la 2^e moitié du IX^e s.), traités où il alterne avec le terme visiblement équivalent de *tonus*. Ces traités, fort imbibés de la méthodologie grecque transmise par Boèce au VI^e s., utilisent encore en partie le vocabulaire grec : *sympsonia* (consonance ou octave, suivant le contexte), *diapente* (intervalle de quinte), *diatessaron* (intervalle de quarte), etc. La discussion de ces traités porte le plus souvent sur les intervalles et les proportions représentés dans ces modes, dans le style même de Boèce et de ses modèles grecs.

Plus tard, le terme de *mode* est repris par les théoriciens du système tonal au XVIII^e s., Jean-Philippe Rameau en tête, pour différencier le mode majeur et le mode mineur. Nous reviendrons plus loin sur l'usage de Rameau.

Puis, au XIX^e s., commence une dérive du terme qui conduit à la confusion qui règne aujourd'hui tant dans l'emploi du terme que dans le contenu qu'il représente. Ainsi le terme s'applique en général comme synonyme des termes *gamme* ou *échelle*, comme répartition des intervalles dans l'octave. Ou encore, comme différenciation : on oppose les gammes du système tonal en vigueur du XVII^e jusqu'au début du XX^e siècle dans la musique savante occidentale aux modes antérieurs, médiévaux, considérés aussi comme des gammes ou des échelles. Dès lors, les modes non occidentaux se réduisent à de simples gammes, ou bien sont présentés comme des entités radicalement différentes de telle manière qu'il n'y a plus de point de jonction entre les uns et les autres. Témoigne de cette confusion ce que l'on trouve aujourd'hui dans un média de haute diffusion comme Wikipedia (*cf. document en annexe*).

La confusion se prolonge jusque dans des ouvrages réputés plus sérieux que l'encyclopédie collaborative Wikipedia : ainsi trouvons-nous dans l'*Oxford Dictionary of Music*¹ les définitions suivantes : « *Mode*: (1) Names for each of the ways of ordering a scale, i. e. *major mode* and *minor mode*. (2) The scales which dominated European Music for 1,100 years [...] » ; « *Scale*: A series of single notes progressing up or down stepwise. Thus, a series of notes within an octave used as the basis of composition. » La seconde définition ressemble fort à une explication de « ways of ordering a scale », et le jeu entre *mode* et *scale* les montre comme équivalents, le premier terme désignant les gammes avant le système tonal (ou en dehors de lui) et le second, celles dudit système. Ainsi, le mode n'est pas la gamme ou l'échelle, mais on utilise un terme pour l'autre sans distinction. Si nous retournons en arrière, nous pouvons trouver chez Rameau une définition plus ample : « Le *Mode*, en Musique, n'est autre chose que l'ordre prescrit entre les *soms*, tant ensemble qu'en particulier, c'est-à-dire, tant en harmonie qu'en mélodie [...] »²

La théorie du mode généralement admise ne répondant plus à la nécessité de la musicologie, d'autres concepts ont été développés. On aurait pu attendre une révision du concept originel, mais on aura au contraire un foisonnement de concepts qui tissent autour du premier les éléments complémentaires, bien que présentés comme contradictoires ou opposés, de manière à laisser intacte... la place à part réservée, consciemment ou inconsciemment, à la musique tonale occidentale des XVII^e au XIX^e siècles. On ajoute, autour du mode et pour combler ses lacunes, des concepts tels que *types mélodiques*, *centonisation*, *cadre modal*, etc. qui ne font que désagréger des éléments profondément imbriqués et pensés ou conçus comme formant un tout indissociable. De cette manière, on développe un haut niveau de confusion, tout en préservant la mise à part et sur un piédestal des modes du système tonal occidental.

Tout ceci opère donc une hiérarchisation des concepts musicaux à partir des concepts occidentaux, placés comme facteurs de différence, comme conséquence de l'évolution ou comme mesure des autres.

Le modèle modal

Il convient donc de revoir le concept modal. Au lieu de partir d'un contexte particulier, celui du système tonal occidental ou tout autre système particulier, je propose le développement d'un modèle qui puisse rendre compte de la diversité des phénomènes et qui, de cette manière, permette de relier les éléments proches ou qui relèvent d'une démarche similaire. Un tel modèle offre la possibilité de comprendre le phénomène sans le réduire ni le faire dépendre d'un système musical particulier. Pour construire le modèle, nous devons bien entendu nous référer aux modes existants pour ne pas laisser des aspects importants du phénomène en dehors de lui.

1. *Oxford Dictionary of Music*, sous la direction de Michael Kennedy, Oxford University Press, 1985.

2. Rameau, *Démonstration de l'Harmonie*, 1750, p. 33-34, c'est lui qui souligne

Littéralement, comme le relève Roland de Candé³, le *mode* est « une manière d'être et de faire ». Il concerne donc à la fois les fondements (la « manière d'être ») et le comportement dans ce cadre (la « manière de faire »). En d'autres termes, quel est le matériel et comment l'utiliser.

Le modèle proposé se développe autour de trois axes : le premier axe définit le matériel disponible dans le mode, le second axe réunit ses conditions et règles d'utilisation, c'est-à-dire le comportement du matériel, et le troisième rassemble les éléments extra-musicaux associés au mode, autrement dit la dimension immatériel.

Avant de détailler chacun des axes, il faut ajouter que le matériel du premier axe peut être constitué des divers paramètres du son, qui est la matière première de la musique, c'est-à-dire la hauteur (ce sera le mode au sens le plus traditionnel), l'intensité (mode dynamique), le temps (accompagné des accents, cela donne le mode rythmique) et le timbre (mode timbral). Hors de la musique savante contemporaine, et sous réserve de plus ample étude, n'ont été conçus et utilisés que les modes de hauteurs et les modes rythmiques. Aujourd'hui, nous nous centrerons sur les modes de hauteurs.

Premier axe : le matériel

Le premier axe du modèle concerne donc le matériel du mode. Plusieurs couches d'informations se retrouvent dans cet axe. Tout d'abord, le système de référence dans lequel va se construire le mode. Pour les hauteurs, il s'agira du ou des systèmes d'accordages utilisés, c'est-à-dire l'*espace sonore* dans lequel fonctionnera le mode. Un même mode peut utiliser, soit géographiquement, soit temporellement plusieurs espaces sonores, comme cela a été le cas, par exemple, dans la musique arabe, qui est passé d'un espace pythagoricien au Moyen-âge à un espace en quarts de tons théorisé au XIX^e s. Diverses formes d'organisation peuvent structurer l'espace sonore, en général au niveau global des modes plutôt qu'au niveau individuel. Ce seront, par exemple, les tétracordes des grecs ou les tricordes, tétracordes et pentacordes des arabes, ou encore les *jatî-s* des *ragâ-s* indiens.

Puis vient le matériel proprement dit : dans le cas des hauteurs, ce sera l'échelle ou les échelles qu'utilisera le mode. Celles-ci pourront être variables ou invariables : les hauteurs qui la constituent peuvent être fixes ou modifiables ; par exemple, dans les *nomos* grecs, le mode peut se décliner suivant trois genres, diatonique, chromatique et enharmonique, de manière que certains degrés de l'échelle se modifient (le *pycnon*) pendant que les autres restent fixes. Les échelles pourront aussi être relatives ou absolues : leurs hauteurs seront constituées à partir d'intervalles ou à partir de fréquences absolues. Par exemple, aujourd'hui, la musique occidentale utilise des hauteurs absolues référencées à un diapason, le La 440, alors que la musique de l'Inde conçoit une échelle sans référence fixe qui s'adapte aux capacités de la source sonore. Les échelles pourront aussi être périodiques (par exemple dans l'octave) ou apériodiques (par exemple définies sur des intervalles qui ne se répètent pas, ou dont le contenu change suivant les répétitions). Dans le premier cas, nous avons, par exemple, les échelles des modes occidentaux ou indiens, dans le deuxième, les échelles de certains modes arabes ou turcs, entre autres.

Au sein des échelles, les hauteurs pourront être hiérarchisées, c'est-à-dire que certains degrés des échelles auront une fonction particulière qui les différenciera des autres degrés, et qui contribuera à l'identification du mode. Parmi ces fonctions se détache celle de centre tonal, attribuée à une hauteur qui fonctionne comme référence pour les autres, et, suivant les systèmes musicaux, d'autres fonctions particulières. Ce seront, par exemple, la *tonique*, la *dominante* et la *sensible* dans les modes du système tonal occidental, la *finale* et la *teneur psalmodique* dans les modes du plain-chant, la *mèse* dans les modes grecs, le *vadî* et le *samvadî* des *ragâ-s* hindoustanis. Mais ce seront aussi les degrés principaux et les notes de passages des modes pentatoniques chinois, composés de sept degrés, deux d'entre eux ne s'utilisant que comme notes de passage ou comme ornements.

Une dernière dimension peut encore s'ajouter à l'axe du matériel : la construction d'accords et les règles qui régiront ce matériel. La construction d'accords, c'est d'abord la considération de la superposition de hauteurs en soi, comme un ensemble pensé comme tel et non simplement produit de la coïncidence. Si bien les exemples n'abondent pas, nous pouvons en identifier au moins deux : la construction d'accords dans le système tonal occidental, en principe codifiée sur la base de la superposition de tierces majeures ou mineures et utilisés dans la mesure du possible de manière à ne pas introduire de modification à l'échelle, ce qui offre une série d'accords dans les tons majeurs et une série plus étendue dans les tons mineurs du fait des notes variables de l'échelle. L'autre exemple se trouve dans la pratique du *Togaku*, la musique de l'orchestre impérial japonais Gagaku, où l'on trouve les *aitake*, dix accords de six notes utilisés exclusivement par l'orgue à bouche *shô*, dans le cadre de l'orchestre. Les règles d'utilisation de ces accords se trouveront bien entendu dans l'axe du comportement.

3. Roland de Candé: *Dictionnaire de Musique*, Ed. du Seuil, coll. Microcosme, 1961, p. 156.

Deuxième axe : le comportement

Le deuxième axe regroupe tout ce qui définit le comportement du matériel dans l'usage modal : les règles, en général tacites ou bien déduites de l'analyse, qui gouvernent l'organisation du matériel dans la production musicale. On trouve d'emblée deux grands domaines de comportement : la production séquentielle, c'est-à-dire la juxtaposition du matériel, et la production simultanée, la superposition du matériel.

Dans le cas des modes de hauteurs, ce seront, en utilisant des termes traditionnels, le comportement mélodique, séquentiel, et le comportement harmonique, simultané.

Comportement séquentiel

Le comportement mélodique passe tout d'abord par le choix des échelles sonores : il sera courant que s'utilise une échelle dans le sens ascendant (quand le mouvement mélodique va vers l'aigu) et une autre dans le sens descendant (mouvement mélodique vers le grave). Ceci se trouve couramment dans les *maqamat* arabes, les *râga*-s indiens, mais aussi dans les modes occidentaux médiévaux ou en core dans le mode mineur du système tonal, pour ne citer que quelques exemples. Il s'agit là de conditions générales, aux effets peu contraignants. Du même ordre est la possibilité de transposer l'échelle ou de moduler le mode. La transposition est souvent, à tort, opposée au principe des modes : c'est en fait un phénomène relativement répandu. Elle consiste à déplacer le centre tonal de l'échelle, et, en conséquence, l'ensemble des hauteurs utilisées de manière à reproduire les intervalles originaux et les fonctions particulières à partir du nouveau centre tonal. On la trouve déjà dans les tons de transposition de Ptolémée, au II^e s., dernier grand maillon de la théorie grecque. On la trouve encore dans les *maqamat* arabes, où certaines transpositions sont possibles et codifiées. Bien entendu, dans le système tonal occidental, la transposition de l'échelle est la base des tonalités qui constituent un élément central du système, caractéristique commune avec le système musical chinois, par ailleurs.

Autre forme de transformation des échelles, la modulation est un autre phénomène souvent opposé, encore par erreur, aux systèmes modaux. La modulation consiste à changer de mode au cours d'une pièce musicale. La transposition au cours d'une pièce est une forme de modulation simple, d'autres modulations déplacent le centre tonal et modifient à la fois les autres paramètres du mode. Le phénomène est déjà présent dans la musique grecque antique (les *métaboles*), et se retrouve, de manière souvent très codifiées, dans les musiques arabo-turco-persanes (le *sayr* arabe, par exemple), dans les *mugam* d'Azerbaïdjan, dans la musique d'Indonésie, et bien entendu dans le système tonal occidental. D'autres systèmes musicaux excluent la transposition et la modulation, comme le système indien.

Ces aspects du comportement mélodique font partie du cadre et pourraient presque s'intégrer au premier axe, celui du matériel. Les autres aspects sont ceux du comportement mélodique en soi, qui vont conditionner le développement de la mélodie dans la musique. Un premier aspect est celui des *cadences* : il s'agit des mouvements mélodiques qui marquent les articulations du développement musical et le structurent, préparant des pauses, des tensions, des changements et l'annonce de la conclusion. Ces articulations contribuent à l'ancrage et à l'affirmation du centre tonal. Elles sont souvent communes à l'ensemble du système musical et vont participer à la différenciation entre une même échelle utilisée dans différents modes. Le répertoire des cadences est en général relativement restreint, ce qui augmente la précision de leur rôle. Ainsi nous aurons, par exemple la très commune cadence parfaite IV-V-I (sous-dominante, dominante, tonique), dans le système tonal occidental, ou la cadence descendante du IV^e au I^{er} degré (IV-III-II-I) dans le Flamenco. Ces cadences pourraient traduire, dans certains cas, l'usage antérieur de formules mélodiques à peu près fixes constituant le répertoire de base mélodique (*cf. infra*) : après être tombé en désuétude, le langage à formules mélodiques se manifeste par des formules d'articulation qui structurent et codifient le discours musical.

Un second aspect est celui des mouvements mélodiques permis, préférés ou interdits. Outre les limites qu'imposent les échelles au mouvement, certains intervalles ou certains sauts mélodiques peuvent être favorisés ou au contraire rejetés. Ces derniers ne seront pas inhérents aux échelles, mais peuvent faire partie des conditions du mode. Ainsi, par exemple, au Moyen-Âge occidental, l'intervalle de triton (demi-octave) était considéré comme *diabolus in musica* (*diable en musique*) et rejeté. Ainsi encore, les *mugam* d'Azerbaïdjan contiennent une codification des mouvements possibles à partir de chaque degré de l'échelle du mode. Ainsi aussi, dans les *râga*-s indiens, certaines notes de l'échelle doivent recevoir de la durée, c'est-à-dire arrêter le mouvement sur elles.

Un troisième aspect est la constitution d'un répertoire de formules mélodiques typiques du mode, qui peut constituer un élément de plus dans l'élaboration mélodique ou, directement, être la base principale de la mélodie. Dans le premier cas, nous avons par exemple la fonction du *Pakad* ou du *Svarûp* dans le *râga* indien. La formule mélodique est dans ce cas un identifiant du *râga*, parmi d'autres. Dans le second cas, c'est ce que la musicologie appelle la *centonisation*, en référence au texte mythique de Jean Diacre (vers 850) qui attribuait au pape Grégoire I^{er}

(† 604) la paternité du chant dit grégorien : « Il [Grégoire I^{er}] compila très utilement l'antiphonaire en forme de *centons*. »⁴ Ce procédé de composition sous forme d'union de formules mélodiques se retrouve donc dans le plainchant, comme on peut aisément le constater, bien qu'il ne soit pas codifié au niveau théorique. Un autre exemple de centonisation se trouve dans le système musical iranien, où les douze modes (*Dastgah*) rassemblent une collection d'environ 230 formules mélodiques (*Gusheb*) d'usage obligatoire dans le cadre du *Radif*, théorisée et codifiée à partir du XVIII^e s. Ce phénomène se trouve largement répandu dans les musiques populaires et traditionnelles, qu'elles soient fixes ou improvisées, et contribue parfois à donner une sensation d'unité, voire de répétition, aux musiques ainsi produites. Certains pensent que la musique a été d'abord un phénomène de centonisation généralisée, puis qu'elle a évolué vers le concept de *note*, d'*échelle* et de *mode*. Si c'est le cas, nous pourrions penser que les cadences mélodiques mentionnées plus haut sont des éléments qui se sont conservés depuis une centonisation primitive.

Un quatrième aspect est l'inclusion dans les critères du mode d'un répertoire d'ornements. Ce pourrait être parfois considéré comme un autre dérivé de la centonisation, mais il arrive aussi que les ornements ne soient pas seulement de l'ordre des hauteurs. Le cas le plus évident est celui des *alankaram* des *râga-s* indiens, où chaque *râga* prévoit l'utilisation de certains ornements spécifiques.

Comportement simultané

Quant à la production simultanée, ou production harmonique, la revendication traditionnelle de son exclusivité occidentale a fait long feu : l'occident est très loin d'être un cas isolé. Plusieurs aspects de la simultanéités peuvent être pris en compte dans les systèmes modaux, soit au niveau individuel des modes, soit transversalement de l'ensemble des modes. Bien souvent, ces aspects s'exprimeront plutôt en terme de préférence que d'obligation, établissant ainsi des processus principaux et des processus secondaires. Bien entendu, le comportement simultané pourra aussi se réguler dans la succession, joignant ainsi les deux dimensions.

Le premier aspect de comportement simultané, en ce qui concerne les modes de hauteurs, est la question de la texture phonique, c'est-à-dire le fait de superposer ou non plusieurs *voix*, c'est-à-dire plusieurs mélodies. Certains systèmes modaux impliquent ou limitent l'usage de telle ou telle texture phonique. Sans entrer dans tous les détails, on peut différencier trois grands groupes de texture phonique : la monodie, qui exclue la superposition de voix mélodiques, les monodies étendues (avec bourdon, en voix parallèles ou diaphonie, ou accompagnée d'accords) et les polyphonies, où l'on pourrait aussi différencier plusieurs types. Un exemple d'inclusion des données de comportement simultané est le *râga* indien, qui exclut toute autre texture que la monodie avec bourdon, et qui inclut dans la définition du mode les hauteurs qui devront s'utiliser pour produire le bourdon. De la même façon, le système tonal occidental favorise la texture de monodie accompagnée, exclue celle de diaphonie, et, pourrions-nous dire, tolère les autres textures.

Le deuxième aspect sera l'enchaînement des accords, bien entendu pour des modes qui permettent la construction de ces mêmes accords. L'exemple qui vient à l'idée est encore celui du système tonal, mais toutes les musiques qui utilisent des superposition de hauteurs ont de fait des accords qui ne s'utilisent pas au hasard, mais suivant des règles qui peuvent être liées au mode. Ainsi dans le chant polyphonique géorgien, étudié récemment par Simha Arom et Polo Vallejo⁵, la syntaxe des accords et des cadences pour chacun des trois modes est identifiée (ce serait trop long de présenter ce cas dans le cadre de cet exposé). Des études similaires ont été faites ou devraient être faites sur tous les cas de polyphonie, instrumentale ou vocale, en Asie, en Afrique, en Europe, en Amériques, qui montreraient certainement, dans de nombreux cas, une syntaxe propre à chaque mode. Un simple résumé du cas du système tonal pourrait détacher deux conditions principales pour la succession des accords : que les accords soient construits sur la ligne de basse, cette sorte de contre-mélodie en relation avec la mélodie principale, et qu'ils s'enchaînent en conservant au moins une note commune entre des accords successifs. A ces conditions de comportement doit-on ajouter les conditions de construction déjà mentionnées.

Le troisième aspect peut être un principe plus global qui s'applique comme moteur du mouvement, règle générale fondée sur certaine conception de la consonance et la dissonance, de la résonance ou sur des dualités comme tension et repos, que l'on trouve au centre du système tonal occidental. Ainsi par exemple, dans les orchestres balinais, les instruments sont associés par deux, qualifiés de mâle et de femelle (*wadon* et *lanang*), jouant simultanément les mêmes notes, mais leur accordage diverge systématiquement d'environ 6 à 10 Hz, de manière à créer des battements qui soulignent la résonance.

4. Cité par J. Chailley, in *Histoire musicale du Moyen-Âge*, Paris, 1950, p. 49.

5. International Symposium of Traditional Polyphony, Tbilissi, 2008.

Troisième axe : l'immatériel

C'est l'axe le moins musical en ce qu'il n'a pratiquement rien à voir avec le son, mais c'est néanmoins un autre point de rencontre entre les divers systèmes modaux : la dimension immatériel de sens ajouté qui donne sa pertinence au mode et un contexte pour orienter l'usage et l'écoute.

Un premier aspect immatériel est le caractère traditionnellement attribué au mode. On le trouve dès les anciens textes grecs, qui nous disent que le *Dorien*, mode de Mi, est un mode viril, majestueux, grave, belliqueux et éducatif, ou que le *Phrygien*, mode de Ré, est agité, enthousiaste et bachique. Ainsi, nous aurons l'*ethos* des *nomos* grecs, le caractère des modes du plain-chant, le *rasa* des *râga*-s indiens, etc.

Un second aspect est le genre du mode : certains modes seront considérés masculins et d'autres féminins, et il s'établira éventuellement une correspondance entre les uns et les autres. Ainsi, le système *In-Yo* japonais, utilisé dans les musiques instrumentales solistes, composé de deux modes considérés masculin et féminin. Ainsi encore les *râga*-s et leurs *ragîni*-s féminins en Inde. Tout ceci rejoint une pratique très ancienne d'anthropomorphisme musical, fort présent, par ailleurs, dans les instruments de musique.

Un troisième aspect, peut-être moins répandu, est celui du moment attribué au mode, c'est-à-dire, le moment de la journée ou de l'année où il convient d'utiliser le mode. Il y a un peu de ça dans le répertoire du plain-chant et ses pièces qui changent de mode en fonction de l'année liturgique. On le retrouve dans le *samay* des *râga*-s de l'Inde, qui définissent *quand* le *râga* peut être exécuté.

Un quatrième aspect est l'aspect mythologique ou cosmologique : le fait d'attribuer tel ou tel mode à telle référence mythique ou de l'associer à une dimension cosmologique. Ainsi chez les Grecs, les Indiens, les Chinois et bien d'autres, où l'existence même des modes est attribuée à une divinité, à un ancêtre ou à un musicien mythique. Les références cosmologiques peuvent être appliquées au niveau des notes, de l'échelle ou du mode. Elles fonctionnent comme échelle de valeur et comme forme de hiérarchisation entre les modes dans des collections parfois très étendues. Et sans doute aussi comme justificatif et comme mémoire.

Voici comment nous avons un modèle qui rend justice aux musiques modales, à toutes les musiques modales, y compris celle que l'on prétendait mettre à part, celle que l'on voulait différencier coûte que coûte, la musique tonale occidentale.

Méthode et paradigmes

Voici de manière succincte comment on peut, rassemblant des données existantes, construire un modèle intégrateur, qui permet de mettre en relation des éléments communs et des différences, et qui, surtout, ne fonctionne plus comme une définition limitative, mais plutôt comme le cadre d'un organe complexe que l'on ne pourra cerner qu'à travers ses propriétés et ses caractéristiques. C'est une approche qui permet de rendre compte de la complexité des phénomènes sans les réduire à des simplifications qui les dénaturent. Cette construction de paradigme permet à la fois la compréhension des phénomènes et leur non soumission à une aune esthétique particulière.

Nous pourrions parler d'un paradigme rhizomatique, reprenant le concept du rhizome de Gilles Deleuze. Nous devons penser de cette manière le modèle comme un réseau de possibilités, mises en relation de manière organique, vivante, souple et ouverte. Non en termes de catégories aux frontières strictes, mais au contraire aux limites perméables, aux contours amples et au devenir ouvert. Le réseau peut se parcourir dans divers sens, de diverses manières et dans diverses parties ; le rhizome peut se développer par où bon lui semblera. Un modèle ouvert n'impliquera pas une somme de conditions nécessaires, mais au contraire une diversité de conditions possibles, qui ne constitueront pas des facteurs d'exclusion ou de séparation sinon des générateurs de pluralité.

Les travaux de l'ethnomusicologie depuis 80 ans ont bien entendu considérablement changé et ont essayé de limiter ou éliminer ce regard orienté à partir de l'esthétique occidentale. Mais elle traîne encore dans ses bagages des restes théoriques qui ont besoin d'*aggiornamento*. Bon nombre de concepts donnés pour acquis doivent être confrontés à un regard critique et à une réforme conceptuelle qui les adaptera à l'inter-culturalité. Si l'on définit, comme Bruno Nettl, l'ethnomusicologie comme l'étude musicologique d'une culture à partir d'un point externe à elle-même, il serait temps que se développe une ethnomusicologie de la musique occidentale, à partir de musicologies et de théories musicales exo-occidentales. Mais ceci est, bien entendu, hors de mes compétences...

Modèle modal (modes de hauteurs)

I. Le matériel

1. Système(s) de référence - accordage(s)
2. Structure(s) - conglomérats de hauteurs
3. Echelle(s) - ascendante(s) et/ou descendante(s)
4. Hierarchie(s) des degrés
5. Construction d'accords

II. Le comportement

A. Production séquentielle

a. Cadre général

1. Choix des échelles
2. Transposition - tonalités
3. Modulation

b. Comportement mélodique

1. Cadences - articulations du discours musical
2. Mouvements mélodiques
3. Formules mélodiques - centonisation
4. Répertoire d'ornements

B. Production simultanée

1. Texture - monodie, monodies étendues, polyphonies
2. Succession des simultanités - harmonie
3. Moteur du mouvement - consonance et dissonance

III. L'immatériel

1. Caractère
2. Genre
3. Moment
4. Mythologie et cosmogonie

Annexe

Citations de Wikipedia sur la modalité (novembre 2011)

Sur le champ d'application

« En musique, et de manière générale, le mot **modalité** renvoie à l'étude des modes musicaux, sans référence à un type de musique particulier. » [*Solfège et modalité*]

Liste de « gammes et modes » cités [*Liste des gammes et modes*]

« Gamme majeure, gamme mineure » [à chaque fois, article détaillé: « mode majeur, mode mineur »], « gamme heptatonique, diatonique, chromatique, de Pythagore, des physiciens, de Zarlino, gamme par tons, gammes octatoniques, [séparation : *Modes et musiques du monde*] modes arabo-andalous, modes arabo-persans et turcs, modes indiens, modes iraniens [sic après modes persans], gammes indonésiennes [*pelog et slendro*, qui sont des systèmes d'accordage], gammes pentatoniques », etc.

« C'est à la fin de la Renaissance que les modes sont tombés en désuétude pour ne plus privilégier que deux seuls modes: le mode majeur et le mode harmonique mineur. Les modes ont été ensuite plus ou moins oubliés pendant plusieurs siècles. » [*Mode (Musique)*]

« Le mot « mode » ayant d'autres sens en musique — notamment dans la musique modale médiévale —, certains musicologues préfèrent ne pas utiliser ce terme dans le système tonal, et préconisent l'emploi des expressions « tonalité majeure » et « tonalité mineure », ou encore, « gamme majeure » et « gamme mineure ». Les appellations « mode majeur » et « mode mineur » sont cependant très couramment utilisées. » [*Mode (musique tonale)*]

Sur la définition de mode, gamme et échelle

« Une gamme musicale est un ensemble déterminé de notes s'étendant sur une octave, et pouvant être utilisées dans le cadre d'une œuvre. Une gamme se définit également par la succession des intervalles qui subdivisent une octave. » [*Liste des gammes et modes*]

« En musique, un **mode** d'une gamme est la représentation de cette gamme en fonction de son axe tonal. Un mode comporte les mêmes notes que la gamme dont il est issu mais a une sonorité qui lui est propre, caractérisée par une tonique et par les intervalles entre cette tonique et les autres notes. » [*Mode (Musique)*]

« Le mode désigne une atmosphère musicale particulière - on parle aussi de « couleur modale », qui résulte de l'utilisation privilégiée de certaines notes plutôt que d'autres, ou bien de certains intervalles plutôt que d'autres.

» Dans les musiques utilisant beaucoup les modes telles que le rāga indien ou les musiques chinoise et arabe, un mode ne se restreint pas à un choix de notes, c'est vraiment une atmosphère particulière. » [*Mode (Musique)*]

« En musique classique, une **tonalité** désigne un ton appartenant au mode majeur ou au mode mineur¹. [...] Une tonalité se définit comme une gamme de sept notes, désignée par sa tonique (appartenant à l'échelle diatonique) et son mode (majeur ou mineur) : par exemple, la « tonalité de *sol* majeur ». La différence entre le mode majeur et le mode mineur repose sur la position des tons et des demi-tons dans l'échelle diatonique. » [*Tonalité*]

« Dans la musique tonale, on définit généralement la **gamme** comme la « succession ordonnée des différents degrés d'une tonalité ». Ces degrés sont associés à un mode (le mode concerne l'étendue exacte des intervalles) et sont présentés, de manière ascendante ou descendante, depuis la tonique (degré principal de la tonalité) jusqu'à sa première répétition, c'est-à-dire, jusqu'à l'octave de cette tonique. » [*Liste des gammes et modes*]

« Dans la musique tonale, un **mode** se définit par « l'étendue précise de l'intervalle séparant chaque degré d'une tonalité donnée, de sa tonique ». » [*Mode (musique tonale)*]

« Les musiques du monde, telles la musique indienne, la musique vocale orthodoxe grecque (musique byzantine), la musique ottomane, la musique arabe ont développé leurs propres systèmes modaux avec des caractéristiques et des règles bien différentes, intégrant des éléments cosmologiques (heure, saison ou lieu pour jouer), moraux (sévère, triste, joyeux, etc.) et esthétiques (gamme ascendante pentatonique et descendante heptatonique). Il ne s'agit pas de simples gammes que l'on pourrait décliner au hasard, mais de véritables codes de procédure, avec des phrases types, des passages obligés, des règles d'interprétation, des improvisations encadrées, etc. Tout est reconsidéré à chaque fois : l'intervalle entre deux notes tout comme la succession des notes peut varier selon les moments ou les humeurs. » [*Liste des gammes et modes*]

Modes indiens [*Liste des gammes et modes*]

« Le **rāga** ou **rāgam** en tamoul — terme sanskrit (rāga राग, राग) signifiant *attirance, couleur, teinte* ou *passion* — est un cadre mélodique (à ne pas confondre avec les notions de *gamme* ou de *mode*, même s'il y a une certaine affinité avec celles-ci) utilisé dans la musique classique indienne. » [*Raga*]

« Il s'agit d'une organisation des échelles mélodiques. À la différence du système des « gammes » (majeures, mineures...) telles qu'on les conçoit et les utilise en Occident, le maqām est plus qu'un système d'intervalles ; il organise les intervalles entre chaque note ainsi que les cheminements à l'intérieur de cette « échelle » modale, et ce sur plusieurs octaves, généralement deux. » [*Maqām*]